CORNEL ȚĂRANU ȘI OBSESIA VARIAȚIEI

Dr. DORA COJOCARU
Compozitor și muzicolog, Montreal

Dora COJOCARU, născută la Baia Mare (1963), a studiat compoziția cu Cornel Țăranu la Academia de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca. Ulterior, și-a continuat studiile la Academia de Muzică din Köln. La Cluj, a susținut un doctorat în muzicologie cu o teză despre Gy. Ligeti (Editura MediaMusica, Cluj-Napoca) și a scris o carte despre *Cvartetele haydniene* de Mozart (Editura Muzicală, București). Pentru munca sa, i-au fost acordate mai multe premii și burse de creație. Compozițiile sale, interpretate în peste 200 concerte și festivaluri, sunt publicate la editura Müller & Schade AG din Berna/Elveția. Conferențiar la Academia de Muzică din Cluj-Napoca, a fost invitată să dea cursuri în mai multe țări europene și în Canada. A fost, de asemenea, membră în juriile diverselor competiții artistice și a colaborat cu Westdeutscher Rundfunk. Din 2002 trăiește în Montreal, Canada.

REZUMAT

Având ca punct de pornire afirmaţia lui Vasile Herman, care prezenta creaţia lui Cornel Ţăranu ca o operă aflatăîn continuă reînnoire, studiul de faţă urmăreste, pe aceeiaşi coordonată, aspecte ale lucrărilor scrise (ori rescrise) în perioada anilor 1980-1994. Acestea se desfăşoară în spaţiul tuturor genurilor muzicale, inclusiv al muzicii de film. Creaţia acestui deceniu se caracterizează prin unitate stilistică şi o foarte mare economie a mijloacelor de abordare a materialului muzical, de altfel, el însuşi destul de restrâns. Principala tehnică de lucru este travaliul pe baza variaţiei, care generează largi posibilităţi de elaborare ritmică, melodică, timbrală, armonică, etc. Prezenţa aceloraşi elemente generatoare în mai multe lucrări cu caracter diferit (aspect valabil atât pentru muzica de cameră, cât şi pentru cea simfonică, concertantă, vocal-instrumentală sau corală), determină o comuniune spirituală a acestor piese şi nu este altceva decât o dovadă în plus a deplinei maturizări componistice a autorului.
Cuvinte-cheie: Cornel Ţăranu, muzica românească contemporană, tehnici variaţionale, elaborare melodică, ritmică, structură formală determinată de materialul muzical sau de textul poetic.

Muzica lui Cornel Țăranu este un prilej de continuă fascinație a unei ordini spirituale lăuntrice dictate de ritmuri de viață fundamentale, similare, și populate de un număr restrâns de personaje cu fizionomii și caractere asemănătoare, trăind

și murind după aceleași legi. Pătrunderea în această lume se poate face cu adevărat numai alegând calea înțelegerii sale ludice, căci creația este și un joc ascuns, de mare profunzime, lipsit de prejudecăți, neînțelegeri sau ispite efemere. Ni se dezvăluie, astfel, magia unei frumuseți nobile și secrete, care ni se oferă cu generozitate și cu o nestăvilită forță a inspirației.

Plăcerea scrisului, curiozitatea fățișă în fața unui necunoscut ce se cere explorat, dorința competiției cu sinele – toate acestea sunt doar câteva motivații ale impulsului creator, nicicând suficient de puternic dacă ar fi lipsit de nostalgia jocului privit ca o punte dinspre știință către artă. Condiția creației este și aceea de a vedea lumea și obiectele ce o alcătuiesc într-o continuă schimbare, dar nu de esență, ci de nuanță. Aceasta asigură unitatea și varietatea unei opere de viață valabile în timp. Un mare creator nu va reuși niciodată să-și epuizeze propriile resurse; cu cât el își va lărgi spațiul interior de explorare, cu atât acesta va deveni mai bogat. Cu cât vor fi mai multe mijloacele de lucru, cu atât mai mari vor fi șansele lor de regenerare și de proliferare.

În această ordine de idei, creația compozitorului Cornel Țăranu este comparabilă cu cea a altor compozitori europeni constructiviști, cum ar fi Pierre Boulez sau György Ligeti, preocupați și ei de păstrarea unor trasee stricte, dar în cadrul cărora sălășuiește o libertate nemărginită. Obsesia variației, la toate nivelurile limbajului muzical, este o coordonată specifică a lucrărilor acestor compozitori. Ca *trăsătură imanentă a lumii materiale și spirituale*[1], variația devine izvor al contrastului. Mânuirea cu pricepere a acestor două elemente, alături de o serie de alte calități necesare unui creator, este o condiție indispensabilă pentru apariția unor opusuri autentice și viabile. Dospită sub o zodie norocoasă, creația lui Cornel Țăranu prezintă toate aceste trăsături, dublate de distincția personală și de foarte fireasca încadrare în peisajul stilistic al generației de aur a muzicii românești contemporane.

În studiul *Cornel Țăranu – Medaillon*, publicat în revista „Muzica" nr. 2 din 1981, Vasile Herman propunea, alături de observații legate de activitatea didactică, dirijorală și muzicologică a lui Cornel Țăranu, o foarte exactă periodizare a creației acestuia, bazată pe aspecte de ordin stilistic (debutul prin apartenența la tradiția Enescu-Toduță, cu un limbaj modal care va deveni, cu timpul, din ce în ce mai cromatic, penetrația, pe fondul unui lirism ce transpare în permanență, a unor elemente de serialism sever și, mai târziu, eliberarea din ce în ce a scriiturii, către un aleatorism controlat). Lucrările exemplificate în studiul respectiv relevă toate aceste caracteristici și dovedesc, cu prisosință, ceea ce Vasile Herman observa printr-o frază-cheie: *„Tout son oevre est mis sous le signe d'une continuelle renovation"*.[2] Această afirmație poate deveni punctul de pornire al studiului de față, care va

[1] Sigismund Toduță, *Formele muzicale ale Barocului în opera lui Johann Sebastian Bach*, vol. III, Editura Muzicală, București, 1978, p. 11.

[2] Vasile Herman, *Cornel Țăranu – Medaillon*, revista „Muzica", București, 1981/2, p. 48.

urmări, pe coordonatele continuei reînnoiri, aspecte ale lucrărilor scrise (ori rescrise) în perioada anilor 1980-1994. Acestea se desfășoară în spațiul tuturor genurilor muzicale, inclusiv al muzicii de film, care îl înfățișează pe Cornel Țăranu ca un compozitor al contrastelor, paleta sa expresivă pendulând între angoasă în *Întunecare* (1986, regia Alexandru Tatos) și aparentă seninătate în *La sudul sufletului meu* (1988, regia Frieder Schuler).

Toate aceste piese se caracterizează prin unitate stilistică și o foarte mare economie a mijloacelor de abordare a materialului muzical, de altfel, el însuși destul de restrâns. Principala tehnică de lucru este travaliul pe baza variației, care generează largi posibilități de elaborare ritmică, melodică, timbrală, armonică etc. Prezența acelorași elemente generatoare în mai multe lucrări cu caracter diferit (aspect valabil atât pentru muzica de cameră, cât și pentru cea simfonică, concertantă, vocal-instrumentală sau corală), determină o comuniune spirituală a acestor piese și nu este altceva decât o dovadă în plus a deplinei maturizări componistice a autorului.

De la *Prolegomene* pentru cvartet de coarde și pian (1981), care nu numai că esențializează unele motive enesciene, ci și anunță un domeniu tematic specific de creație, și până la *Traiectorii* pentru șapte instrumente (1994), care reprezintă o lucrare de sinteză (poate chiar de încheiere a unui capitol!), muzica de cameră semnată de Cornel Țăranu se înscrie pe trei coordonate. Acestea însumează lucrări cu caracteristici comune sau apropiate, denotând obsesiile compozitorului pentru restructurarea și reformularea unui material preexistent. Primul traseu îi este deschis oboiului, clarinetului și saxofonului (*Sonata pentru oboi și pian, Improvizația pentru oboi solo, Trei piese pentru clarinet solo, Sonata rubato pentru oboi sau clarinet solo, Sonata pentru clarinet și percuție, Sempre ostinato pentru saxofon, clarinet sau oboi* și *Sempre ostinato II*, în care solistului i se adaugă un acompaniament de pian, percuție și cvintet de coarde). Cea de-a doua directie însumează câteva sonate solo pentru instrumente cu coarde și arcuș (violă, violoncel și contrabas), iar a treia cuprinde lucrări oarecum singulare, dar nelipsite de unele trimiteri la opusuri anterioare: *Ofrande III* pentru 4 flaute, pian și percuție ad libitum, *Mozaicuri* pentru saxofon sau clarinet, cvartet de coarde, pian și percuție, *Traiectorii* pentru 7 instrumente.

Prima categorie de lucrări este generată de *Sonata pentru oboi și pian*, scrisă inițial între anii 1961-1963, dar finalizată în anii 80. Partea a II-a a sonatei, *Improvizația*, cu caracter solistic, s-a constituit ulterior ca piesă de sine stătătoare, care, în pofida aspectului improvizatoric (în sensul combinațiilor libere de formule extrase din materialul tematic, unele chiar așezate în casete), are o formă structurată cu mare precizie. Scriitura ritmică quasi-liberă din partea a II-a a sonatei amintite va deveni, de altfel, o caracteristică de stil foarte personală a autorului, ea fiind aproape de nelipsit în lucrările semnate ulterior. Este poate o returnare, o reaplecare a lui Cornel Țăranu spre vechiul său lirism, părăsit

temporar la finele anilor 60?[1] Nu ar fi exclus, deoarece cazul nu este singular, istoria muzicii cunoscând o serie de alte exemple asemănătoare. Ar fi vorba, în fapt, de răbufniri atavice ale unor elemente în continuă germinație, care își fac apariția, în mod inevitabil, în anumite momente semnificative, de răscruce, dovedindu-și astfel incontestabila valoare de model cu caracteristici generatoare.

Aceeași *Improvizație* este prezentă, parțial, în partea a II-a a celor *Trei piese pentru clarinet solo* (1982) și integral, cu adăugarea unei code, în *Sonata rubato pentru oboi sau clarinet solo* (1986), ideea posibilității de interpretare la diferite instrumente fiind binevenită.

Cercul variațional mai continuă cu *Sonata pentru clarinet și percuție* (1985), în care părțile a II-a și a III-a sunt transcripții ale primelor două dintre cele *Trei piese pentru clarinet solo*. Efectele de culoare devin astfel mai bogate prin susținerea de către percuție, printr-un fin halou timbral, a bocetului din partea mediană sau, prin elemente de contrapunct, a ostinatoului final.

În cazul pieselor *Sempre ostinato* (1986) și *Sempre ostinato II* (1986-1988) apare fenomenul transformării unei lucrări solo într-una pentru un ansamblu de tip concertant. Este vorba de o sonată care necesită din partea interpretului un act de mare inteligență și virtuozitate. Mijloacele de elaborare, preponderent de tip repetitiv, sunt foarte bogate, compozitorul realizând prin continua variație a unei celule de bază (transpoziție, recurență, inversare, inversarea recurenței, variație ritmică sau melodică etc.) o spațializare de tip geometric a acestui material. De altfel, înrudirea prin structură a celor două teme principale este evidentă. Foarte interesante sunt secvențele în care, alternarea a două celule se realizează prin fenomenul dublei variații, bazate pe permutare și, respectiv, pe tehnica adăugării de sunete.

Cele trei sonate solo pentru instrumente cu coarde (1988-1992) prezintă strânse înrudiri cu piesele prezentate anterior, dovedind încă o dată preferințele compozitorului pentru variație. Scrise fără măsuri, dar cu valori ritmice bine determinate, aceste sonate reprezintă și un exemplu de elaborare unui material în funcție de posibilitățile tehnice ale instrumentului respectiv.

Ofrande III pentru 4 flaute și percuție *ad libitum* (1988) constituie o nouă fațetă a lucrărilor *Ofrande I* și *Ofrande II*, ambele scrise în 1978. Piesa conține o adevărată revărsare de lirism generat de fireasca înclinație a autorului spre zonele spirituale ale eternei transhumanțe și denotă continua preocupare pentru exprimarea acestei afinități cu cea mai mare sinceritate prin „îmbogățirea unor elemente delimbaj contemporan pe matca sensibilității specifice muzicii noastre”.[2] Sonoritatea flautelor, evocând instrumentul lui Pan, se înșurubează într-o polifonie bogată, care, dacă este intersectată cu mobilele de percuție, dobândește, pe lângă

[1] Vasile Herman vorbește despre *lirismul sever* al perioadei de creație care începe în 1966. *Op.cit*., p. 44.
[2] Cornel Țăranu, *Interviu,* revista „Tribuna”, Cluj-Napoca, 1966/47, p. 5.

fundalul de improvizații libere pe un material minim dat, elemente de contrast în construcție. (Iată, din nou, mai multe ipostaze ale uneia și aceleiași piese!)

Lucrarea *Traiectorii* pentru șapte instrumente (1994) este alcătuită din 5 părți care se cântă fără întrerupere, putând fi considerată o sinteză a preocupărilor componistice ale autorului în domeniul muzicii de cameră. Ansamblul are o componență mai neobișnuită și oarecum dificilă din punctul de vedere al echilibrărilor dinamice (flaut, clarinet, trombon, percuție, pian, vioară și violoncel), problemă care este însă rezolvată cu (cel puțin o aparentă) ușurință. Lucrarea se detașează mai ales prin expresivitatea timbrală aflată într-o armonie constantă cu materialul tematic, care poartă, fără îndoială, amprentele stilistice specifice ale compozitorului. Limbajul modal intens cromatizat, aparenta libertate ritmică, esențializarea temelor, arcuirea agogică de mare elasticitate, elaborarea gradată a tensiunilor etc. – toate acestea sunt o serie de elemente deja bine ancorate în muzica semnată de Cornel Țăranu. Ele apar însă de fiecare dată într-un alt context, în care noile combinații sunt cu totul originale. Se remarcă în această lucrare o foarte mare concentrare a mijloacelor de lucru și, implicit, a expresiei muzicale, deosebit de contrastante. Astfel, incisivitatea primei părți se opune cantilenei doinite a flautului din partea a II-a; secțiunea a IV-a, care este o sinteză și conține culminația principală, este urmată de finalul surprinzător de sensibil, realizat prin improvizații de mare finețe pe efecte timbrale speciale.

Am lăsat, nu întâmplător, la urmă, o lucrare camerală care se înrudește, prin caracterul de virtuozitate și prin amploare, cu genul concertant: *Mozaicuri* pentru saxofon (sau clarinet), cvartet de coarde, pian și percuție (1992). În toate cele patru părți, accentul se situează pe instrumentul solist, ansamblului revenindu-i doar un discret acompaniament constând din pedale și ritmizări de acorduri. Principala preocupare a compozitorului se îndreaptă spre discursul saxofonului, care, prin structurarea intervalică severă, dar într-o manieră variațională liberă, dobândește un pronunțat aspect cubist. Lucrarea pare a fi un ecou al concertului de mare amploare pentru saxofon și orchestră (cu aspect de simfonie concertantă), scris în 1990 și intitulat *Miroirs*. Desigur, în acest caz, partea ansamblului este mult mai importantă, oglindind în permanență, prin structurarea și culoarea materialului utilizat, discursul și rolul instrumentului solist. Concertul debutează cu un acord de referință, construit din două agregate asemănătoare (*sol#-la-re-mi* și *fa-fa#-do#-re#*), acest tipar de organizare având un rol catalizator în dramaturgia lucrării.

Creația simfonică a compozitorului Cornel Țăranu, remarcată de către Vasile Herman în studiul deja amintit (*Simfonia brevis*/1962, Simfonia a II-a, *Aulodica*/1976), are ca trăsătură principală tendința de îmbinare a suflului simfonic cu spiritul expresiv al doinei, cu care compozitorul comunică spiritual pe căi discrete, dar trainice. Simfoniile scrise după 1980, păstrând forma de sonată ce îmbrățișează de fiecare dată acest gen, se nasc după ce autorul cucerise o nouă

dimensiune în plan stilistic: „l'orchestre acquiert des puissances expressives nouvelles grace à une ecriture plus libre, non exempte des signes de ce que l'on pourrait appeler une musique aleatoire controlée" [1].

Simfonia a III-a, *Semne* **(**1984), prezintă un atribut caracteristic muzicii lui Cornel Țăranu: utilizarea temelor scurte, dar esențiale. Lucrarea are la bază două blocuri tematice contrastante, din care primul cu rol dominant atât în elaborarea tratării, cât și ca microrefren, fapt mai puțin vizibil, dar prezent atât în repriză, cât și în coda. Tema întâi, unitară, prezintă expresia semnalului și conține obișnuita incisivitate specifică sonatei tradiționale. Din acest material derivă puntea. Ambele incizii sunt urmate de câte o dezvoltare prin pedale cu efecte timbrale deosebite, blocuri acordice orchestrate pe familii de instrumente sau momente repetitive care conduc spre o culminație. Tema secundă se împarte în trei sectoare și pare a sugera bocetul. La rândul ei, ea este urmată imediat de o scurtă elaborare cu imitații, oglinzi și mixturi, în care se inserează pe neobservate un prim microrefren (din tema 1).

Tratarea se bazează pe materialul temei principale, caracterul contrastant al celor patru etape ce o alcătuiesc excluzând necesitatea apelului la un alt material. Acest moment reprezintă unul dintre exemplele cele mai reușite care demonstrează virtuozitatea tehnicii componistice a lui Cornel Țăranu, bazată în special pe variație. Debutând cu un sector de ostinato, tratarea se va continua în cea de-a doua etapă a sa cu o melodie cu suflu amplu, condusă de instrumentele cu coarde, extrem de binevenită după un material tematic de dimensiuni reduse, care, cu atât mai mult, se aflase atâta timp într-o continuă fărâmițare. Acest melos sfâșietor, care amintește de unele teme enesciene, este contrapunctat la alămuri cu material din punte (un nou microrefren!) și la lemne cu fragmente din el însuși, care se conturează prin tehnica adăugării de sunete și de instrumente. În acest fel apare o continuă acumulare, care conduce spre etapa a lll-a, punctualistă și oarecum ermetică. Un ultim sector cu caracter improvizatoric (materialul din punte) leagă tratarea de repriză, care debutează cu tema secundă. Inversarea reprizei este un fenomen firesc, fiind o consecință directă a travaliului componistic bazat în tratare pe tema primă.

Ultimul sector al formei de sonată nu este lipsit de surprize, cum ar fi continua prezență a microrefrenelor sau fenomenul contrapunctului dublu în orchestrație, coloritul timbral căpătând astfel o nouă dimensiune. (În expoziție, b1 apărea la coarde, iar b2 la lemne; în repriză, grupurile de instrumente își schimbă rolurile). Chiar mai surprinzătoare este transformarea expresiei temei prime, a cărei apariție se face pe nesimțite, pentru ca imediat materialul tematic să fie prezentat în agregate acordice obsedante, care realizează o ultimă culminație. Coda

[1] Vasile Herman, *Cornel Țăranu – Medaillon*, revista „Muzica", București, 1981/2, p. 45.

evocă lirica enesciană din tratare, dar într-o conturare fragmentată și de tip improvizatoric, pe lungi pedale incerte, alunecate.

Cea de-a IV-a simfonie, *Ritornele* **(**1987), reprezintă un corolar în creația compozitorului, care pornește „[...] în căutarea unei sinteze care plutește în aer [...] și este [...] nu în ultimul rând, [...] ritornelul unei prietenii [...]”[1]Această lucrare îi este dedicată regretatului Mihai Moldovan, a cărui creație caracterizată prin structuri și texturi muzicale specifice este evocată în paginile partiturii. Scrisă tot într-o formă de sonată, *Simfonia a IV-a* prezintă unele similitudini cu cea precedentă: teme scurte, apariția unei cantilene largi în tratare, tendința unei ordini neobișnuite în repriză – b1, b3, b2 – (ultimele două sectoare prezentând înrudiri), orchestrația bogat colorată, uneori chiar cu sonorități apropiate muzicii electronice, cum ar fi cele ale blocurilor timbrale în crescendo-decrescendo sau cele de o stranie senzație de pustietate, realizate prin pedala acută a coardelor, combinată cu obsesivele improvizații pe intervalul de cvartă mărită. Mai pregnant decât în *Simfonia a III-a*, se manifestă aici tendința utilizării unui ritornel, fapt care nu numai că dă titlul lucrării, ci oferă formei de sonată și valențe de rondo.

Cele două teme de bază au profiluri intervalice distincte, ceea ce în contextul tempoului, al orchestrației și al manierelor diferite de atac, le conferă personalități aparte. Acest material este elaborat și prin metode care ne amintesc tehnica de compoziție a lui Mihai Moldovan (permutări, texturi, structuri armonice specifice). Remarcăm aici, din nou, bogăția variației, aproape inepuizabilă, cu alegerea temelor făcută în funcție de capacitatea lor de a suporta un amplu travaliu variațional. Acesta se manifestă și la nivelul articulațiilor mai mari, ca de exemplu în prima etapă din tratare, unde linia de largă respirație a cordarilor este repetată variațional în interacțiune cu texturile suflătorilor, realizate pe baza aceluiași material. Ritornelul, care este de fapt secțiunea b1 din tema secundă, are un rol structural bine determinat. El se situează în momentele-cheie ale formei de sonată, marcând apariția temei a doua, a tratării, a reprizei (aici, realizând climaxul) și a codei.

Lucrările surprinse în succintele anlize de mai sus reprezintă opusuri de mare expresivitate, în care compozitorul a cucerit armonia între sine și lumea sa exterioară printr-o aventură estetică provocată de dorința realizării acordului dintre inteligență, voință, intuiție, imaginație și sensibilitate. Însă pentru ca universul acestui acord să-și sporească complexitatea, se cere ca el să fie mereu nimicit și reconstruit în forme cât mai variate, dar unitare.

Astfel, un alt gen care ocupă un loc important în creația lui Cornel Țăranu îl constituie cel vocal-instrumental. În acest cadru, vocile soliste sunt acompaniate de diferite ansambluri, de la trio-ul de coarde cu pian și clarinet (*Cântece întrerupte*),

[1] Cornel Țăranu, coperta discului Electrecord ST-ECE 03980, 1988.

până la orchestra de cameră (*Memento*). Se manifestă aici, se pare, preferința aparte a autorului pentru un instrument atât de direct și, pe de altă parte, desigur, sensibil, cum este vocea umană, care poate fi mânuită sub toate complexele sale aspecte tehnice și expresive. Acestea sunt reliefate în mare parte prin echilibrul orchestrației și prin alegerea timbrurilor instrumentale cele mai potrivite atmosferei dictate de text. Desigur, și în domeniul genului vocal-instrumental există anumite precedente, prin seria de lieduri pentru voce și pian semnate în perioada dinaintea anilor '80. Probabil compozitorul a simțit nevoia să se exprime și cu ajutorul unui aparat mai colorat și mai variat timbral decât pianul, apelând în cele din urmă și la alte instrumente (și beneficiind de colaborarea atât de importantă a ansamblului cameral pe care îl conduce –**Ars Nova** – un adevarat laborator de experimentare, cu ajutorul căruia s-au făcut ascultate atâtea capodopere!). O serie de lucrări vocal-simfonice mai vechi, de mare respirație (*Cântare unui ev aprins, Stejarul lui Horea, Cortegiu, Supplex ll, Cantus Transylvaniae*) influențează, de asemenea, într-un mod relevant, arcuirea largă și bogată a celor 8 cantate de cameră scrise după 1980: *Cântece fără dragoste* (1980), *Cântece nomade* (1982), *Orfeu* (1985), *Cântece fără răspuns* (1986-1988), *Hommage à Paul Celan* (1989), *Memento* (1989), *Dedicații* (1991), *Cântece întrerupte* (1993).

Lirica abordată a fost și rămâne în continuare de natură expresionistă. Dacă până acum preferințele compozitorului s-au îndreptat mai ales spre autori de mare tradiție, cum ar fi Lucian Blaga, Nicolae Labiș, Camil Petrescu, Ady Endre ș.a., cantatele de cameră au ca punct de plecare texte ale unor poeți de mare modernitate (Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Paul Celan). Poeziile abordate se caracterizează printr-o muzicalitate aparte, relevată și prin maniera de învești mântare ritmico-melodică pe care Cornel Țăranu o propune; de altfel, uneori declamația devine atât de necesară, încât aproape în fiecare cantată se impune transformarea vocalizei în recitare, sau apariția unui orator specializat, care își realizează știma aproape cântând (*Cântece fără dragoste, Cântece nomade, Cântece fără răspuns, Dedicații*).

Alegerea poemelor este dictată, desigur, de afinitatea compozitorului față de anumite teme, cum ar fi jocul, dragostea sau moartea – privite ca mituri fundamentale, de care apropierea se face pe calea rituală a artei. Cornel Țăranu și-a mărturisit, nu de puține ori, cu ocazia unor prime audiții ale cantatelor sale, solidaritatea spirituală cu poemele pe care le-a ales ([...] *nici eu nu sunt altceva decât aceste cântece* [...] *Sufletul nostru se identifică cu magia, poezia, se apropie de natură, de misterele vieții, ale dragostei și ale morții.*[1]– *Cântece nomade*) sau cu semnatarii textelor respective ([...] *această lucrare a fost scrisă de către Nichita prin intermediul nostru* [...][2] – *Cântece fără răspuns*).

[1] Cornel Țăranu, la prima audiție a cantatei *Cântece nomade*, martie 1983.

[2] Cornel Țăranu, la prima audiție a cantatei *Cântece fără răspuns*, martie 1988.

Prin unitatea limbajului utilizat, cele opt cantate par născute din același ou al Ledei. Formularea ritmico-melodică a discursului, aspectele armoniei și ale polifoniei, tipurile de conturare a formei – toate acestea relevă, pe de o parte, constanta preocupare a compozitorului pentru economia materialului, iar pe de altă parte, solida și originala sa tehnică de compoziție. Urmărind anumite constante legate de materialul melodic, ar fi de semnalat unele celule devenite, prin frecventa lor utilizare, adevărate arhetipuri. Acestea au rol generator și își pun amprenta puternic pe tehnicile de compoziție utilizate. Exemplele următoare propun observarea travaliului variațional care pornește de la turnurile de secunde (a căror aglomerare determină, în mod inevitabil, apariția clusterului) sau de terțe (acest interval devenind pilon în constructia melodică). Variația continuă se realizează printr-o multitudine de procedee: adăugări de sunete, modificări ritmice, inversări, recurențe, transpoziții, schimbarea contextului armonic sau polifonic etc. Combinarea acestora generează o gamă largă de posibilități de elaborare a discursului, care ar putea fi totuși încadrat în două tipuri melodice principale: tipul repetitiv-static (realizat prin continua repetiție variată, în cadrul unui ambitus restrâns) și tipul acumulativ-dinamic (formulat prin expansiunea ambitusului).[1] Acest tip de dezvoltare nu exclude aluzii la unele intonații de bocet sau de doină, genuri vocale folclorice bazate pe improvizația continuă pe anumite formule ritmico-melodice specifice.

În unele dintre cantate surprindem o mare unitate tematică (*Cântece nomade* – construit pe un micromod simetric inspirat de un număr de telefon, conform spuselor Maestrului!, *Memento* – bazat pe două teme principale care se întretaie și se completează reciproc în partea finală, *Orfeu* – în care tema primă domină, ca o passacaglia stilizată). În alte cazuri, materialul este mai divers, cu înrudiri mai vagi, dar legat printr-un ritornel (*Cântece fără răspuns* – 5 lieduri pentru bariton, acompaniate de pian, percuție și cvartet de coarde, legate prin intervenții ale clarinetului).

Armonia cantatelor izvorăște din materialul melodic (unde micromodurile cromatice sunt preferate), Cornel Țăranu urmând și prin aceasta marea tradiție enesciană. Din acumulările de sunete ale modurilor rezultă foarte des clustere folosite ca pedale (statice ori mobile) sau ca reliefare a accentelor tonice ale cuvintelor. Agregatele acordice au și un important rol structural, relevat mai ales în *Cântece fără răspuns*, în care refrenul situat între lieduri nu este altceva decât o invenție a clarinetului pe 6 acorduri înrudite (fiecare dintre ele conținând un

[1] Aceste formulări melodice se datorează în mare parte sensului textului literar. În primul caz este vorba mai ales de texte de tip ritual, care evocă drama morții (*Cântece nomade*/*Oleandru* – povestea unui țigan obsedat de umbra sa; *Memento* – imaginea mamei poetului, deportată și dispărută in Est). Al doilea tip melodic este determinat, alături de caracterul tensionat al versului, și de necesitatea dramaturgiei formale a pieselor, care solicită apariția unor culminații.

tricord). Mișcările armonice generează și acumulările de tensiune, în concordanță cu suflul articulației formale.

În ceea ce privește ritmica utilizată, surprindem continua corelare a elementelor de giusto-silabic cu cele de parlando-rubato. Aceasta se realizează aproape în permanență prin scriitura quasi-liberă, dar măsurată. De aici rezultă o mare bogăție a raporturilor ritmice. Obiectivitatea combinațiilor de valori, generată de ordinea prozodiei, se îmbină cu subiectivitatea compozitorului, care găsește necesară linia elastică, mișcarea instabilă, aparent dezechilibrată și fragilă. Notația originală a partiturii face ca interpretarea să dea senzația unei permanente instabilități agogice. Gramatica ritmului este un exemplu de mare rafinament componistic și o consecință a preocupărilor compozitorilor români contemporani pentru realizarea unor limbaje care să sintetizeze elemente făcând parte din sisteme ritmice diferite. Conturarea ritmică pe care compozitorul Cornel Țăranu o angajează în cantatele sale este similară celei din creația muzicală folclorică, unde se remarcă *prezența unui nucleu intonațional elementar în condiții de intensă prefacere cantitativă a elementului ritmic*.[1] Desigur, inspirația nu este legată în exclusivitate de repertoriul folcloric românesc, ci de și de cel universal. Un exemplu elocvent în acest sens ar fi cel din partea finală a lucrării *Cântece nomade/Tarot*, unde apare un mare moment de giusto desfășurat pe două ritmuri indiene (*Theka* și *Chitra*), evocând fenomenul meditativ-ludic al improvizațiilor ritmice care se practică și azi în Nepal. Acestea sunt bazate pe modele ritmice (*tala*) descrise de către Bharata în secolul alIV-lea. (Unele matrice asemănătoare au fost semnalate și de către muzicologul Al-Kindi în muzica arabă a secolului al IX-lea.[2])

Cele opt cantate îmbracă în special tiparele strofice, datorită structurii poeziilor utilizate. Nu lipsesc însă aluziile la rondo (*Cântece nomade/De-a râsul, Oleandru, Cântece fără răspuns*), variațiuni (*Cântece nomade/Remember*) sau chiar la sonată (*Memento*).

Determinând macroarticulația muzicală, structura textului e suverană și în poemele corale *Horea* (1985) și *Testament* (1988), ambele constituind mari succese ale compozitorului Cornel Țăranu în domeniul genului coral. Astfel, versurile din *Horea*, semnate de către Nichita Stănescu, desfășurate după principiul refrenului și al variației, favorizează organizarea ca atare a construcției muzicale. Lucrarea este scrisă într-un limbaj intens cromatizat și preponderent omofon (cu scurte momente polifonice în care vocile se individualizează). Caracteristice sunt aici frazele pornite în unissono și conduse spre concluzii de agregate acordice (de cele mai multe ori de tip cluster). Aceasta creează un permanent contrast, iar prin continuele reluări variate și acumulări ale materialului, se conturează o foarte reușită gradație.

---

[1] Gheorghe Firca, *Asupra unui principiu de variație specific creației contemporane românești*, în „Studii de muzicologie", Editura Muzicală, București, 1970, vol. VI, p. 9.

[2] Darvas Gábor, *A totemzenétöl a hegedüversenyig*, Zenemükiadò Budapest, 1977.

Testament pentru voci egale (sau cor mixt) și contralto solo se distinge printr-o scriitură de mare frumusețe, care utilizează vechile tehnici de ison, antifonie și heterofonie. Pe fundalul luminos și diatonic al corului, care, sugerând atmosfera monahală, intonează un *polichronion* de inspirație bizantină, se grefează recitativul infracromatic al solistei, în care prozodia textului literar[1] determină articularea formei.

Revenind la afirmația lui Vasile Herman, referitoare la *continua reînnoire* ca o caracteristică de bază a creației lui Cornel Țăranu, putem concluziona faptul că aceasta se manifestă întotdeauna după epuizarea unui câmp foarte întins de posibilități de expresie, generate de doar câteva idei de bază. Acest lucru determină în mare parte unitatea de gândire și limbaj a compozitorului și produce un vast spațiu în care lucrările sale se ancorează, extrăgându-și propriile elemente de construcție. Desigur, când posibilitățile de elaborare sunt mari (semn al unei imaginații bogate și al unei bune cunoașteri a tehnicilor de lucru), apare tendința de utilizare a materialului în mai multe lucrări, alunecându-se astfel spre pericolul monotoniei. Conștient de aceasta, compozitorul recurge la soluții de creație încă neabordate, în acest fel făcându-și apariția și precedentele unei noi perioade stilistice.

Aflată la un final de capitol, activitatea creatoare a lui Cornel Țăranu își caută o nouă ordine prin care să-și justifice propria existență. În acest context, deși spiritul îi este prioritar sentimentului, experiența nu depășește nicidecum imaginația, care este întotdeauna stindardul unui progres. Iar pentru că progresul necesită și cunoaștere, compozitorul rămâne un veșnic căutător, explorator al propriei lumi și-a altora, cu o predilecție spre cercetare și experimentare, și apoi, exprimare a unor fenomene ce reflectă trăiri profunde, generate de către aventura cunoașterii însăși, populată de monadele care nu încetează să ademenească: *wirst das Leben besser kennen, / wenn du uns verstehen lernst.*[2]

BIBLIOGRAFIE:

VOLUME:

DARVAS, Gábor, *A totemzenétöl a hegedüversenyig*, Zenemükiadò, Budapest, 1977

MORGENSTERN, Christian, *Galgenberg*, *Alle Galgenlieder*, Insel-Verlag, Wiesbaden, 1947

TODUȚĂ, Sigismund, *Formele muzicale ale Barocului în opera lui Johann Sebastian Bach*, vol. III, Editura Muzicală, București, 1978

[1] Testamentul Doamnei Theofana, mama lui Mihai Viteazul – secolul al XVl-lea.

[2] Christian Morgenstern, *Galgenberg,* Alle Galgenlieder, Insel-Verlag, Wiesbaden, 1947, p. 18.

REVISTE:

FIRCA, Gheorghe, *Asupra unui principiu de variație specific creației contemporane românești*, în „Studii de muzicologie", nr. 6, 1970

HERMAN, Vasile, *Cornel Țăranu – Medaillon*, în „Muzica", nr. 2, 1981

ȚĂRANU, Cornel, *Coperta discului Electrecord ST-ECE 03980*, 1988

ȚĂRANU, Cornel, *Interviu*, în „Tribuna", nr. 47, 1966